Nr. 10 / Oktober 10. Jahrg. / 1927

Die Kunstschule

ILLUSTR. MONATSSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTPFLEGE

INHALT: Deutsche Kunst. Von Professor Ludwig Fahrenkrog, Barmen. Mit einem Bildnis und 11 Abbildungen / Neue Wege in der Bildniskunst. Von Paul Gerhard Vowe, Berlin. Mit einem farbigen Titelbild und 4 Abbildungen / Email. Von Gustav Hilbert, Berlin. Mit 5 Abbildungen / Aus der Studienmappe unserer Leser. Mit 2 Bleistiftstudien von Fritz Meder / Die Kunst des Sehens. Von Dr. Stefanie Frischauer, Berlin / Kunst und Künstler im Spiegel der Presse / Buchbesprechungen / Neue Bücher / Kleine Mitteilungen / Briefkasten

Deutsche Kunst

VON PROFESSOR LUDWIG FAHRENKROG, BARMEN

Mit einem Bildnis und 11 Abbildungen

Was ist Kunst?

Kunst ist Offenbarung: Offenbarung eines inneren Erlebnisses. Das heißt: das Kunstwerk befindet sich am Anfang als Bild, Bauwerk, Wort oder Ton in uns und wird erst durch äußere Mittel (Wort, Ton, Form oder Farbe) nach außen hin mitgeteilt oder geoffenbart. Somit können wir das Erstehen eines Kunstwerks im Menschen Geburt oder Schöpfung nennen — oder es auch als ein Geschenk des Schicksals bezeichnen, das dem „gottbegnadeten" Künstler geschenkt ward, ohne sein eigentliches Dazutun. Seine Arbeit beginnt erst, wenn er das Innengeschaute nach außen tragen oder mitteilen will.

Es ist nicht nötig, die letzten Ursachen oder Urgründe aller Kunst aufzuschließen; für unsere Betrachtung genügt die Feststellung, daß alle Kunst von innen ihren Anfang nimmt. Der Vorgang ist beim Menschen nicht minder natürlich wie bei allen anderen Wesen und Dingen der Natur. Alles in der Natur wächst von innen nach außen. Im Samenkorn liegt schon die Blüte, das Blatt, der Baum, die Frucht. Das Küken wächst im Ei, und wenn sein Tag gekommen ist, sprengt es seine Eierschale und tritt aus seinem Innenraum in die Außenwelt. Die Spinne baut ihr Netz aus sich, und jede Lerche stößt ihr Lied in alle Welt hinaus und holt es nie von andern und saugt es nie in sich hinein.

Aber wie es unfruchtbare Feigenbäume und Weibchen gibt, so gibt es auch unfruchtbare „Maler"; das sind solche, die sich immer, körperlich oder geistig, ein Kind wünschen — und kriegen immer keins, weswegen diese dann, sofern sie dennoch Kinder haben wollen, schon eins adoptieren müssen. Dagegen ließe sich nun, so an sich, nichts sagen, wenn diese Adoptiveltern nicht eines Tages mit der Weisheit kämen, das Kinder-Adoptieren sei das einzig Richtige und Kinder zu gebären eine völlig veraltete Mode und Methode. Wir empfinden, dann wird die Sache bösartig: denn offenbar ist es ein starkes Stück, wenn sich die vollwertige Natur von der mit einem Mangel behafteten zurechtsetzen lassen soll.

Man sollte meinen, so etwas gäbe es nicht. O doch! Besonders in der Kunst. — In der Kunst haben immer gerade die Menschen, bei denen der Mangel im Hirn steter Gast war, sich erkühnt, den wirklichen Künstlern Vorschriften zu machen. — Wenn ein Mensch, der einen gewissen Sinn für Formen und Farben hat, sonst aber phantasielos ist, in die Natur hineinsieht — oder auch in ein Bildermuseum —, so regt ihn das an und auf, weil doch die Natur allüberall so wunderherrlich und malerisch ist oder auch weil in der Bildergalerie so manche wirklich schönen Werke beieinanderhängen. Und sobald bei ihm das „Malergefühl" erwacht, beginnt er auch, das, was er sah, nachzumalen. Er kopiert somit die Bilder oder die

Natur — oder malt ſie ab. Der Menſch, der ſo tut, iſt kein Künſtler — ihm fehlt das Schöpferiſche —, ſondern er iſt ein Abmaler. Immerhin: er kommt ans Malen. Doch dann kommt ihm mit dem Malen auch das Menſchlich-Allzumenſchliche: der Künſtlerehrgeiz und der Selbſterhaltungstrieb; denn da ihm jene eigentliche Schöpferphantaſie verſagt blieb, ſucht er, um nicht mangelhaft zu erſcheinen, die künſtleriſche Phantaſie mit Vorbedacht — oft auch nur inſtinktiv — herabzuſetzen und gerade und erſt recht die Abmalerei nach der Natur als höchſte Kunſt mit allen Mitteln anzupreiſen. Dann liegt nach ſeinem Sinn und Wort der Wert eines Kunſtwerkes in der „ganz naturgetreuen Wiedergabe" der Natur oder aber in der Technik, dieſe darzuſtellen. Dann wird, nach ihm, das Handwerk oder auch der Pinſelſtrich zur gottgeborenen Phantaſie erhoben und jeder Zufall, der ihm in der Natur ein ſchönes Bild vor Augen führte (mit Hilfe des Motivſuchers etwa), zur genialen Schöpfung oder Konzeption.

Wer will es ihm verdenken? Wenn er doch Gläubige in Maſſen findet? Das Urteil der Menge iſt zumeiſt ſchwach — ſein Mundſtück ſtark. Jedenfalls iſt es das Unrecht einer nun hinter uns liegenden Kunſtmode geweſen, daß ſie die Abmalerei über die Malerei ſtellte. Und wenn dieſe Mode nun auch „offiziell" hinter uns liegt, ſo ſind ihrer Anhänger doch noch gar viele, und in den weiteſten Kreiſen des Volkes gilt die Natürlichkeit als der eigentliche Gradmeſſer der Kunſt.

Betrachten wir das Abmalen oder das Kopieren nach der Kunſt von einer anderen Seite: Iſt es denn nötig, das, was in der Natur ſo wunderſchön und noch dazu lebendig und ſtets wechſelnd iſt, mit völlig unzulänglichem Material und dünnen Mitteln nachzuſtümpern? Genügte da nicht beſſer ein Öffnen der Augen durch geeignete Perſönlichkeiten? Oder auch die farbige oder einfarbige Photographie?

Unſere Frage, die ſich in der farbigen Photographie oder der Photographie überhaupt ſchon beantwortet, muß allerdings, läßt ſie dieſe gelten, auch den gelten laſſen, der Photographien mit der Hand malt. Die Seele haftet an Erinnerungen. Schon aus dieſem Grunde hätte ſie ein Anrecht auf die Fixierung eines Bildes, das ſie gern ſah oder ſieht, ob ſie es nun ſelber malt oder kauft.

Wir wollen alſo die liebgewordene Beſchäftigung vieler Menſchen: die Natur nachzuahmen, nicht herabſetzen, vielmehr wollen wir durchaus darüber hinaus noch anerkennen und betonen, daß die Natur eine ewig reiche und unerſchöpfliche Bildungsſtätte iſt, in die wir uns gar nicht genug mit liebevollſtem Bemühen verſenken können, nur Kunſt iſt das Abmalen nach der Natur noch nicht. Kunſt iſt Entäußerung eines innerweltlichen Geſchehens, iſt Verſinnlichung der Seele. Die Natur iſt aber aller Menſchen Lehrmeiſterin, inſonderheit, wenn jene von ihr lernen, zu ſchaffen, wie ſie ſchafft: von innen nach außen! Und dann: es iſt und bleibt die Natur doch immer unſer feſter Beſtand an Formen und Farben, den wir bewußt oder unbewußt in uns tragen, wie das Gefühl für die deutſche Sprache. Ihre Richtigkeit wird uns zu einem Regulativ unſerer Anſchauungen und Erwartungen. Zwar ebenſowenig wie in der Dichtkunſt die richtige Anwendung der Sprache die Poeſie ausmacht, ebenſowenig iſt die Richtigkeit in der Kunſt die Kunſt. Das Unrichtige aber auch nicht! Vielmehr — das Unrichtige wird uns immer vor den Kopf ſtoßen, weil es den Formen- und Farbenbeſtand in uns beleidigt. Man leſe etwa:

„Der Morgen kam. — Der Tag entwich,
Mir aber hungerte nach dich."

Der Poeſie, dem Klang ſchadet dieſes „Nach dich" oder das „Mir" nicht, vielmehr fordert der Reim ja ein „Ich", aber verſtimmen tut die Sache doch und bringt uns um die Poeſie.

Alſo, unſere Seele fordert eine gewiſſe Richtigkeit der Formen und Farbflecken, die ſie in einem Bilde ſieht — das iſt ein Teil ihres Luſtgefühls beim Sehen —, oder aber, wenn der Maler die Formen und Farbenſprache dieſer Welt verläßt, um ſeine weltentlegenen Träume und Geſtalten vorzuführen, ſo ſoll und muß er wenigſtens ſeine Träume glaubhaft machen. Dann muß er die Kraft beſitzen, das Geſetz, nach dem er ſchuf, uns aufzuzwingen. Man ſehe ſich daraufhin einmal Böcklins „Toteninſel" oder „Schweigen im Walde" an, oder man nehme Rethels „Der Tod als Freund", oder auch ein ſchönes Ornament. Das Ornament zwingt uns unbedingt zur Anerkennung ſeines Daſeins nicht nur, ſondern, ſofern es Rhythmus und Seele hat, auch zur Anerkenntnis ſeiner eigengeborenen Richtigkeit. Wir befinden uns zwar mit unſerem Gefühl für Richtigkeit einem Ornament gegenüber im Vorteil, weil dieſes von vornherein gar nicht angibt, Darſtellung der Natur ſein zu wollen. Wir kommen aber ganz ſelbſtverſtändlich in Aufruhr, wenn die „Expreſſioniſten" der letzten Kunſtmode an ſich ornamentale Gebilde mit Namen

bezeichnen, auf die wir von vornherein mit Vorſtellungen reagieren, weswegen uns ihre Gebilde nur falſch und fratzenhaft erſcheinen. Wenn z. B. unter einem Bilde der Titel „Gelbes Kaninchen" ſteht und man auf dem ſogenannten Bilde doch nur ein grün und blaurot geſtreiftes Sofakiſſen ſieht, ſo fragt man ſich ratlos: „Wieſo denn?" Würde aber der Urheber dieſes Irrtums nur einfach „Ornament" oder „Farbenharmonie" oder auch „Linienſpiel" daruntergeſetzt haben, ſo fielen unſere Anſprüche auf das Kaninchen fort, und wir betrachteten die Sache nur auf Linie und Farbe hin, wie man einen orientaliſchen Teppich betrachtet, und fänden nun ſchön, was wir vorher entſetzt ablehnten. Unbedingt kann nun ein Ornament ein Kunſtwerk ſein, ob es aber damit, wie die Expreſſioniſten teilweiſe wollen, *das* Kunſtwerk ſei, kann füglich bezweifelt werden. Vielmehr ließe ſich ſagen, daß alles das, was ein Ornament an maleriſchen Vorzügen hat, an Rhythmus der Linie und Farbe uſw., immer auch in einem *wirklichen* Kunſtwerk anzutreffen iſt (man betrachte auf die Linie hin einmal die apokalyptiſchen Reiter von Cornelius), und daß ein wirkliches Kunſtwerk nicht nur alle oben bezeichneten Vorzüge, und zwar in viel reicherem Maße noch aufweiſt, ſondern auch darüber hinaus noch einen beſonderen Reichtum an ſeeliſchen Werten mitteilt. Dies in Betracht gezogen ſteht dann aber auch ein derartiges wirkliches Kunſtwerk turmhoch über einem einfachen Ornament. Ganz ſelbſtverſtändlich.

Immerhin haben die echten Expreſſioniſten als ſolche, die die Kunſt von *innen* wollen, den Impreſſioniſten gegenüber, welche das, was ſie außen ſehen, nur maleriſch wiederzugeben beabſichtigen, im Prinzip recht. Ja, ſie ſtünden ganz auf unſerer Seite, wenn nicht gerade ſie einen Kult mit durchaus rein dekorativen Äußerlichkeiten trieben, wie er dicker und ſchematiſcher gar nicht gedacht werden kann, und wenn nicht gerade *ſie* bei aller Verneinung der Natur doch immer wieder von der Natur da außen ausgingen. Es bemühte ſich der Impreſſionismus, von der Natur ausgehend, nur um ihre intimſten Reize und Richtigkeiten, während der Expreſſionismus, ebenfalls von der Natur ausgehend, nur ſinnlos alles falſch machte. Auf eine verwunderte Frage nach dem „Warum" erwiderte er zumeiſt einfach und überlegen: „*Das verſtehen Sie nicht!*" Womit er recht hatte. War aber jemand urteilslos, und die geſcheiteſten Hühner waren es dazumal, ſo wehrte ſich der Betreffende und log glatt: er verſtünde es *doch*. So viel vermochte die falſche Scham und die Unſicherheit im Urteil.

So ward die Kunſt oder doch der Erfolg in der Kunſt von der Hypnoſe abgelöſt. Aber wir ſagten ſchon, daß *weder* die Richtigkeit *noch* die Unrichtigkeit Kunſt ſei. Die Kunſt iſt, Bilder zu erleben und in der Phantaſie zu ſehen — damit iſt dann zwar erſt der Anfang da. Nebenbei fragt ſich auch noch immer, welchen wirklich künſtleriſchen Wert das Bild in uns hat. Es kann völlig wertlos ſein; es kann aber auch von höchſtem Wert ſein, und auch dann käme es immer noch auf die Fähigkeit des Betreffenden an, dieſes Bild *durch die Mittel der Malerei aus ſich herauszubringen* und auf die Leinwand zu bannen. *Kann* der Betreffende das nicht, ſo nützt alles nichts. Wir hören dann von ſo einem wohl ſagen: „Ja, wenn ich malen könnte!" Im allgemeinen iſt dem aber nicht zu trauen. Es läßt ſich ſogar behaupten: Wenn das, was er ſieht, wirklich was iſt, dann

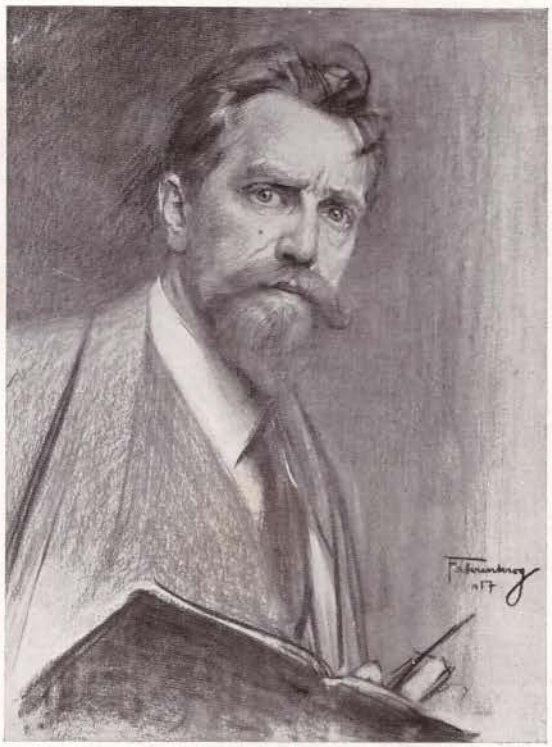


Abbildung 1 Prof. Ludwig Fahrenkrog
Bildnis des Künſtlers / Zum 60. Geburtstag, 20. 10. 1927

käme es nur auf die Übung an, um dieſes wiederzugeben. Iſt ſeine Vorſtellung innen aber unklar, ſo nützt auch die äußere Übung nichts. Immerhin: das Können ſpielt in der Kunſt eine große Rolle, wenn auch nicht, wie oft geſagt wird, „Kunſt kommt vom Können" im Grunde genommen richtig iſt. Von der Praxis aus geſehen allerdings: ja und unbedingt. Denn ſchließlich ſehen wir doch das Bild, hören wir doch das Lied. Unſer Urteil kann ſich immer nur an das halten, was uns als Kunſtwerk vorgeführt wird. Darum iſt auch das richtig: Alle Kunſt kommt nur durch die Sinne dem Beſchauer zum Bewußtſein. Und die Mittel, die die Kunſt gebraucht, ſind ſchließlich alle materieller oder ſinnlicher Natur. Darum eben auch iſt die Beherrſchung der Mittel von größter Bedeutung — und um ſo mehr von Bedeutung, als dieſe Mittel zum Ausdruck der Seele werden ſollen, welche zur anderen Seele reden will. Es tut ſich da wie von ſelbſt die Frage auf: „Iſt das möglich?" oder „Beſteht denn wirklich ein innerer Zuſammenhang ſeeliſcher Regungen mit äußeren Mitteln?" Kurz: Ja! Ja, jedes Mittel bringt ſchon ſeinen ſeeliſchen Gehalt von vornherein mit.

Nehmen wir ein Wort, Thema oder Titel. Ich ſage: „Feuer". — Wer denkt ſich dabei etwas Schwarzes — oder wen friert bei dieſem Wort? Oder ich ſage: „Nacht — Frühling — ſpitz — Kreis —" uſw. Jedes Wort erzeugt eine Vorſtellung in uns. Wir nehmen die Linie. Eine ſenkrechte Linie ſteht! Eine wagerechte liegt, eine ſchräge ſtürzt oder ſteigt. Ein Kreis ruht in ſich. So ſteht der Menſch, ſo liegt oder läuft er. Was er tut, iſt ihm Natur, und das findet, empfindet er in der Natur wie im Bilde mit derſelben Empfindung. Weiter: Ein Punkt ſchreit: „Hier bin ich!" Es bleibt dabei gleich, ob wir den Punkt auf eine glatte Fläche ſetzen oder auf eine Linie oder oberhalb oder unterhalb dieſer. Beim Menſchen vertritt die Stelle des Punktes der Kopf. Setzen wir nun oberhalb einer ſenkrechten Linie einen Punkt, ſo haben wir ſchon das anſchauliche Bild eines ſtehenden Menſchen; ſetzen wir den Punkt nach unten, ſo ſteht der Menſch kopf. Hängen wie die Linie oben an, ſo hängt er — und zwar ſtraff und ſchwer herunter. Krümmen und biegen wir die Linie, ſo hängt er leicht. Kurz, dieſer Hinweis genüge, um zu zeigen, daß das Mittel der Linie kein ſeelenloſes iſt, ſondern eine Ausdrucksfähigkeit beſitzt, die beim Schaffen wohl zu berückſichtigen iſt. Wie ſtark hat z. B. Holbein in ſeinem „Chriſtus im Grabe" die wagerechte Linie der Ruhe angewendet! Schon im Format. Eine Himmelfahrt in dieſes Format preſſen zu wollen, ginge uns von vornherein wider das Gefühl. Wir kommen auf den Ausdruck der Linie bei Betrachtung unſerer Bilder noch zurück. Alſo weiter: Das Mittel der Farbe. Auch die Farbe hat Ausdruck, ja ſogar einen ſtarken ſeeliſchen Gehalt. Rot iſt warm — Orange heiß — Gelb licht, hell — Grün heiter, ruhig — Blau kalt — Violett tragiſch. Im Leben wird faſt inſtinktiv davon Gebrauch gemacht. Man hält das Schlafzimmer gern blau, das Eßzimmer rot, das Arbeitszimmer und den Schreibtiſcheinſatz grün, den Feſtſaal gelb oder golden und den Sarg ſchwarz, weil Schwarz die Verneinung jeder Farbe iſt und darum auch die Trauer am beſten ausdrückt. Nehmen wir kurzerhand noch ein weiteres Ausdrucksmittel, den Tonwert, d. h. alle Töne von hell bis dunkel oder vom Weiß über Grau nach Schwarz dazu (über den Wert von hell oder dunkel braucht man kein Wort zu ſagen, ihre Bedeutung iſt klar), ſo hat man in der Kombination eine Fülle von Gefühlsmöglichkeiten, die jedes menſchliche Gefühl ausdrücken laſſen.

Nehmen wir beiſpielsweiſe eine große dunkle, ſchwarze Fläche und ziehen in ihr von unten nach oben einen brandroten Strich, ſo wäre das etwa gefühlsmäßig: ein heißer Schrei aus dunkler Nacht. So ungefähr würde auch ein richtiger Expreſſioniſt dieſes „Gemälde" nennen. Oder wir nehmen eine hellgelb-grüne Fläche und ſetzen viele weiße und roſafarbige Punkte hinein, ſo ahnt unſere Seele ſchon etwas vom Frühling oder von blumiger Wieſe. Der Expreſſioniſt würde aber ſchon „Die Gefilde der Seligen" darunterſchreiben. Er begnügt ſich eben im beſten Falle zumeiſt mit der Aufzeigung der Mittel und hält ſozuſagen nur die Bauklötze hoch, mit welchen man bauen könnte. Seine Behauptung aber, daß all dieſe Mittel — auch in abſtrakten Formen angewendet — ausdrucksvoll und imſtande ſind, eine beſtimmte ſeeliſche Erregung im Beſchauer wachzurufen, bleibt dabei richtig. Wir hätten auch nichts und haben auch nichts gegen eine derartige dekorative Kunſt, wenn ſie uns als das, was ſie iſt, als Ornament, Teppich, Stickerei oder Moſaik entgegentritt und nichts anderes ſein und bedeuten wollte. Aber die Mittel ſind noch kein Kunſtwerk,

Abbildung 2 — Peter v. Cornelius: „Die apokalyptischen Reiter"

sowenig wie die Sprachgesetze und das Alphabet Dichtungen sind. Alle Mittel müssen erst an einer Aufgabe ihre Kraft erweisen und so zu einer höheren und tieferen Bedeutung gelangen, als Mittel zum Zweck, das ist: zu einem Bilde. Nun wirkt alles nur durch den Gegensatz, auch in der Kunst. Weiß in Weiß läßt sich nicht malen, und nur senkrechte Linien geben kein Gebilde. Wir bedienten uns schon des Gegensatzes, als wir den brennendroten Strich in die schwarze Fläche setzten, und je schärfer die Gegensätze, die unser Gefühl erregen, sind und zu einer Harmonie gebracht wurden, um so größer ist auch unsere Befriedigung. Es ist der Reiz der Gefahr, der hierbei eine große Rolle spielt. Je gewagter die Dissonanzen in einem Tonstück erscheinen, um so schöner und um so befreiender ist das Lustgefühl der Erlösung, wenn alles harmonisch wieder zusammenfließt und ausklingt. So befriedigt uns auch stets eine überstandene Gefahr. — Wirkt nun alles erst durch den Gegensatz, so ist doch letzten Endes das Maß die Mutter aller Dinge. Gegensätze sind zunächst nur Gegensätze; die Verteilung oder das Verhältnis der Dinge in oder an einem Werke — in der Linie, dem Tonwert oder der Farbe — zu einer organischen inneren Gesetzmäßigkeit verbunden, ergeben erst das Bild, und durch sie erst erhält das Werk einen künstlerischen Wert und Sinn. Man hat nun zwar versucht, Schönheitsmaße (den Goldenen Schnitt) aufzustellen, und schon unser Altmeister Goethe gab eine Farbenharmonielehre auf Grund des Sonnenspektrums (der Regenbogenfarben), aber letzten Endes hilft in der Kunst keine Wissenschaft: Gefühl ist alles! „Wenn ihr's nicht fühlt — ihr werdet's nie erjagen!" Auch hier müssen wir uns auf die Gnadengabe in uns verlassen.

Also alle unsere malerischen Mittel sind sinnlicher Natur, d. h. sie sind imstande, unsere Seelenbilder sinnlich wiederzugeben und durch die Sinne die Seele des Beschauers in dieselbe Stimmung, die der Künstler bei der Schöpfung hatte, zu versetzen oder das Bild des Künstlers in das Bewußtsein des Betrachtenden zu tragen. Daraus ergibt sich, daß alle Kunst wohl Sinnenkult ist, aber nicht nur das. Wir können z. B. einen Sinnenkult des Auges auch in der Natur treiben, vielleicht gar immer noch mehr wie vor einem Bilde; und käme beim Bilde nicht noch die Seele des Menschen, und was sie zu sagen oder mitzuteilen hat, dazu, so wäre auch dieses nur eine gute malerische Sache, aber nicht das Eigentliche, darum sich alles dreht: Kunst.

Sehen wir so die Sache von innen nach außen an, so dürfen irgendwelche Kunstmoden auch niemals Mittel, Art oder Technik vorschreiben wollen. Das bestimmt lediglich der gestaltende Künstler aus sich heraus. Eine ruhende Sache (etwa Stilleben) kann ihn zu eingehendster Durchbildung reizen, ein jagendes Pferd zum flüchtigsten Pinselstrich, ein Eisenwalzwerk (Menzel) zu eingehendsten Naturstudien anregen und eine Toteninsel (Böcklin) ihn ganz auf seine Phantasie anweisen. Ebenso wird es in bezug auf Technik sein. Ein symbolisches Bild (apokalyptische Reiter) wird mehr eine sichere Linie (Kontur) verlangen, eine sengende Sonne mehr flimmernde Farbtupfen. Alle Vorschriften sind da vom Übel, ja kunstfeindlich, weil sie die Möglichkeiten und Mittel beschneiden und dem Künstler die Freiheit des Schaffens rauben. Fort mit allen kultur- und kunstfeindlichen Kunstmoden, auch mit der neuesten falschen Sachlichkeit. Die Kunst ist kein Kuchenteig. Man kann sie nicht in einer Form backen, sondern muß sie wachsen lassen wie die Blumen des Feldes. So nur wird sie uns auch zur blauen Wunderblume.

Jedes echte Kunstwerk hat sein Gesetz in sich, und dieses bedingt auch seine äußere Gestalt. Gehen wir von außen an die Kunst heran, so erzielen wir schließlich nur Dinge wie die zu Hühnern und Enten sachlich zurechtgeschnittenen Bäume mancher Ziergärten, die den ästhetisch Verbildeten vielleicht entzücken, den wirklich Gebildeten aber verständnislos lassen.

Immer nur werden wir der Kunst gerecht, wenn wir in ihr den Ausdruck einer Seele oder den Ausdruck einer Persönlichkeit suchen. Der Instinkt für Kunst hat denn auch im Laufe der Zeiten nur immer die persönliche Kunst gewertet und sie aus dem Wust der Nachahmer herausgehoben. Ob auch die Nachahmer bei Lebzeiten, ihrer affenartigen Geschicklichkeit zufolge, oft billigen Tagesgewinn einheimsten, die Weltgeschichte ward das Weltgericht — auch in der Kunst.

Nun aber, ist die Kunst persönlich, dann ist sie auch nicht international, dann kann sie höchstens rassisch oder national sein, weil verwandte, durch Blut, Klima und Land verwandte Naturen durch eben diese Verwandtschaft auch in ihren Ausdrücken verwandt sind und bleiben. Am klarsten sehen wir das in der Sprache. Und wir sehen auch an dieser, die ein jedes Volk aus sich gestaltete, daß die Fähigkeit, sich seine Sprache zu schaffen und sich in dieser auszudrücken, in jedem Volke liegt. Und ist die Kunst nicht auch nur eine Sprache des Volkes, zu sagen, was es liebt oder leidet? Singt nicht auch das deutsche Volk deutsche Lieder? Warum malt es dann französisch? Oder, warum kauft man denn die fremde

Abbildung 3 Moritz v. Schwind: „Morgenstunde"

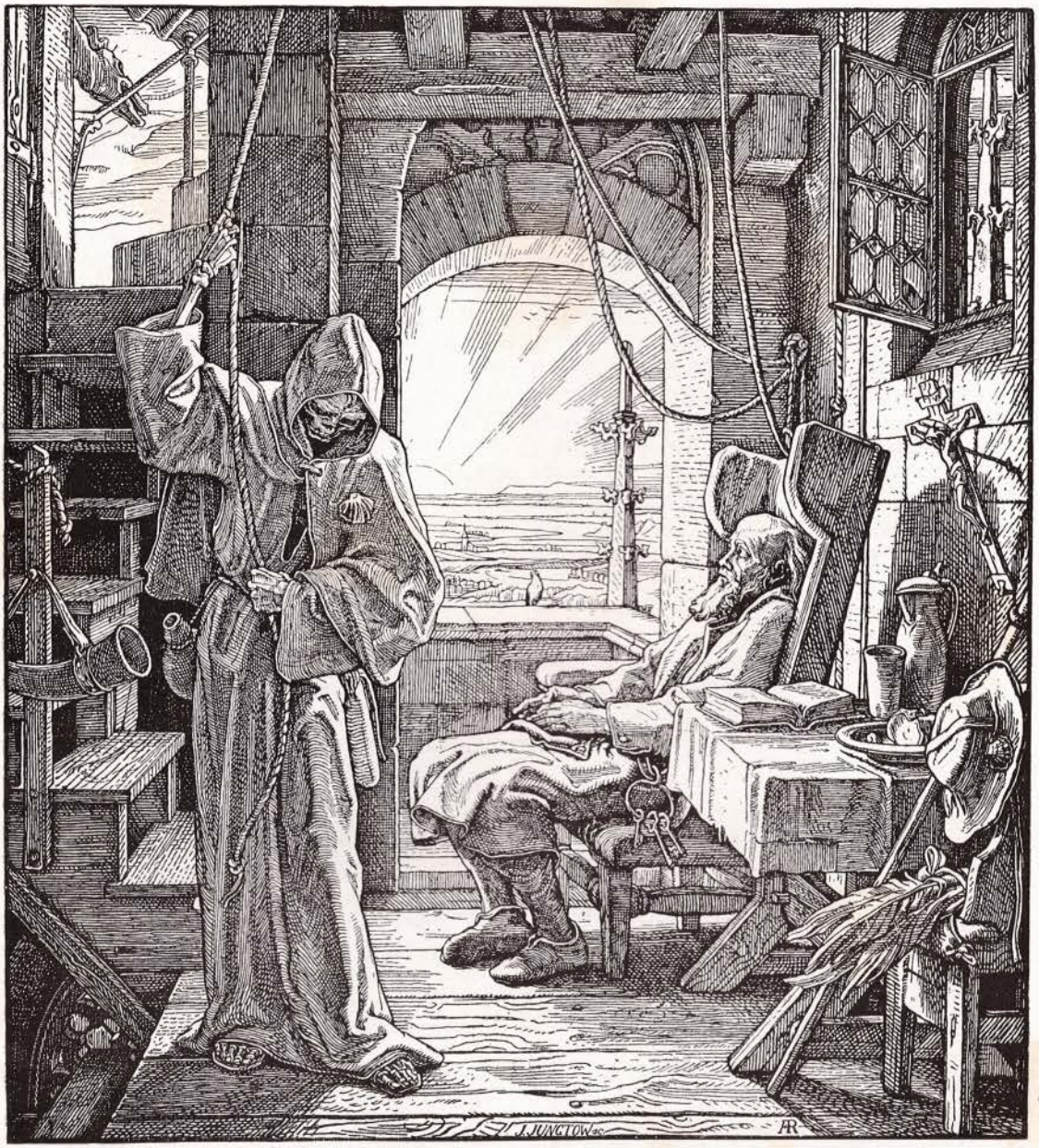


Abbildung 4 — Alfred Rethel: „Der Tod als Freund"

Ware und läßt die deutsche Kunst darben? Jesus sagt: „Es ist nicht fein, daß man den Kindern das Brot nehme und werfe es vor die Hunde!"

Wie aber war denn die Stellung der deutschen Kunst vor dem Kriege? Wie ist sie heute?

Hinter uns liegen Schatten. Unsere ganzen Kunstverhältnisse waren eher kunstschädlich als kunstförderlich. Die Auserwählten, die das erkannten, streckten sich, so gut es ging, nach der Decke. Jedenfalls aber stand nirgends die Ausländerei in so unumschränkter Herrscherstellung wie in der Malerei. Paris war Trumpf, und seine Verordnungen prasselten nur so auf den deutschen Künst-

ler nieder. Ja, ſagen wir ruhig, dieſes kulturloſe Paris, das die Kunſt zu einer Modeſache degradiert hatte! Ja, und dieſes kulturloſe Paris war der Vormund der künſtleriſchen Kultur in Deutſchland. Unbarmherzig ſchwang es ſein Zepter, und wenn es über Nacht hieß: Morgen wird in Vierecken gemalt, dann hatte es der deutſche Künſtler zu tun, wenn er nicht bei allen Modemenſchen (das ſind ſolche, die in Ermangelung einer wahren Kultur, welche Geiſt, perſönlichen Takt und Herzensbildung erfordert, in der Befolgung der Modevorſchriften die Kultur und die Bildung zu haben vermeinen) als „rückſtändig" gelten wollte. Alſo mimten alle Rückſtändigen die Moden nach und nannten ſich modern. Weil nun aber manche ſich doch nicht ſo ſchnell häuten konnten, ſo gab es Streit zwiſchen den Alten und Jungen, zwiſchen den Jungen und noch Jüngeren und zwiſchen den noch Jüngeren und den Zukünftigen, welche ſich denn auch Futuriſten nannten. Daß Einigkeit ſtark macht, hatte man auch bald heraus, und ſo gab es Vereinigungen, Parteien, Banner — und Feldgeſchrei, und die Kunſt ward ein Kampfgebiet um den wirtſchaftlichen Erfolg. Natürlich ſchnitten die Kaufleute unter den Künſtlern mit ihrer lauttönenden und ganz unvergleichlichen Reklametrommel am beſten dabei ab. Schließlich aber wurde die Kunſt, auf die es ankam, überhaupt nicht mehr beachtet, und der Einführung fremder Moden verſchloß ſich auch nicht Stadt und Staat.

Wer zählt all die Summen, die für ausgeſprochenen Modekitſch fremder Staatsbürger zur „Bereicherung unſerer Muſeen" verausgabt wurden, und wer zählt alle die weit wertvolleren Werke deutſcher Staatsbürger, für die das deutſche Muſeum keinen Platz hatte, weil die Fremden dort ſaßen? — O, es kam ſogar zu Aufträgen für die Fremden, und zwar zu ſolchen zur „Verherrlichung deutſcher Geſchichte"! Es iſt aber doch ſozuſagen verdammte Pflicht und Schuldigkeit einer Mutter, für ihre Kinder zu ſorgen, ja auch dann noch, wenn andere Kinder zehnmal ſchöner und leiſtungsfähiger wären; denn ſonſt kämen ihre Kinder doch immer weiter in den Abſtieg, und der Abſtand zu den fremden würde immer größer. Und ebenſo ſelbſtverſtändlich iſt es doch, daß ein Land für ſeine Landeskinder ſorgen muß, wenn es ihre Künſte und Anlagen entwickeln will.

Nur an Aufgaben ſteigt die Kunſt empor, und ohne Mittel — im weiteſten Sinne des Wortes — kann auch keine Kunſt in die Erſcheinung treten. Auch die deutſche nicht.

Leider: die deutſche Kunſt hat oft der Pflege ihres Volkes entraten müſſen. Ja, ihr ward oft ſtatt Förderung Bekämpfung und üble Nachrede; und dem lieben Publikum ward ſtatt Erbauung und Belehrung Bluff und Blendung.

Alle dieſe höhnenden und ſchmerzenden Zuſtände hat uns nur der Glaube an eine Mode eingebracht, haben uns jene gebracht, die mit tüchtigem Geſchäftsſinn gelehrt klingende Suggeſtionen zu verbinden wußten und ſo den „Verſtehenden" ihr eigenes Urteil um die Ohren ſchlugen, daß ihnen Hören und beſonders das Sehen verging.

1914 wurde zeitweilig allem Geſchäfts- und Modegekreiſche ein Ende durch den alles übertönenden Donner der Kanonen geſetzt.

Es begann ein großes Fragen. Irgendwie in die Verſenkung fuhren die letzten Kunſtmoden, ſie hatten in ſchwerer Zeit uns nichts zu ſagen. Man begann deutſche Sprache in unſer geliebtes Deutſch zu übertragen, und es wurden viele, viele Firmenſchilder neugemalt. Es dämmerte, und man begriff: Ja, deutſche Kunſt, das

Abbildung 5 Albrecht Dürer: „Ritter, Tod und Teufel"

iſt's! — Und man fing an zu raten, da man nebenbei auch an eine deutſche Kleidermode dachte (die hernach denn auch von Paris über die Schweiz bezogen wurde), was nun wohl deutſche Kunſtmode werden könne. Was oder wer? — Dürer vielleicht?! — Oder Ludwig Richter?! Das Gemütvoll-Innige oder das Eckige?! — Oder, warum nicht, einfach den vorgeſtrigen Impreſſionismus als die deutſche Mode zu erklären?!— Jedenfalls aber muß ſich das Ding doch formulieren laſſen; denn ſonſt wiſſen die gelehrten Kunſtkenner nichts damit anzufangen. Alſo eine deutſche Mode!

Immer Rezept, Verordnung, Mode. — Wir aber wollen aus dem kulturloſen Zuſtand heraus und fordern deshalb deutſche Kunſt!!!

Daß Mode und Kunſt zweierlei iſt, wiſſen wir nun. Aber man ſagt uns: die Kunſt eben ſei international. Man ſagt damit nichts Geſcheites.

Wir nehmen als ſelbſtverſtändlich an, daß der Birnbaum Birnen und der Feigenbaum Feigen trage, wenn auch beides Bäume und ihre Früchte zu genießen ſind. So baut der Muſelmann ſeine Moſcheen und der Deutſche ſeine Dome. Wäre es nicht lächerlich und langweilig zugleich, wenn Konſtantinopel Berlin gliche wie ein Fünfgroſchenſtück dem anderen? — Und wenn man überall dieſelbe Stadt ſähe?! Das müßte uns alle Kunſt verleiden. Wir ſehen in der orientaliſchen Kunſt den Ausdruck des Orients — nicht den des deutſchen Reiches. Trotzdem iſt der Genuß an der orientaliſchen Kunſt international, während die Kunſt ſelbſt in höchſtem Grade national iſt. Der Kunſtgenuß iſt keinem verwehrt, wenn er die nötige Aufnahmefähigkeit beſitzt. Das iſt zu merken, da die Internationaliſten, ſei es aus Unkenntnis oder Berechnung, gar zu gern die Dinge verwechſeln. Die internationale Kunſt ſetzt immer einen allgemeinen Maßſtab voraus, der nur eine Mode von Äußerlichkeiten ſein kann, eine Mode, die die Eigenart und die künſtleriſche Freiheit des Einzelnen vergewaltigt und ausſchließt. Internationale Kunſt iſt die Enge und Unfreiheit, nationale Kunſt aber iſt Freiheit und der Reichtum der Kunſt.

Internationale Kunſt ſetzt einen Kunſtmacher, nationale Kunſt einen Künſtler voraus.

Was iſt denn nun die deutſche Kunſt?

Die Frage ſucht das Gemeinſame in der deutſchen Kunſt und das unterſcheidende Merkmal zur fremden. Wir gedenken dabei inſonderheit der germaniſchen und der romaniſchen Unterſchiede. Der Unterſchied liegt nicht ſo glatt hin, wie manche wollen, in dem beſchaulich Gemütlichen und dem elegant Weltmänniſchen. Seit wann wäre denn auch die Edda oder das Nibelungenlied gemütlich? Es iſt des Deutſchen Weiſe, Felsblöcke zu wälzen und ſeiner Sehnſucht Phantaſien bis zu den Sternen zu erheben. Sein Reich hat keine Grenze. Es iſt des Deutſchen Art, den Dingen ins Auge zu ſehen, furchtlos und treu, und bis auf den Grund zu grübeln und zu graben. Und es iſt deutſche Weiſe, mit Kindern und Blumen zu ſpielen und ſich in Haus und Heim zu verlieren, ſtill und verträumt. Die deutſche Seele iſt reich, überreich, ſie hat Höhe und Tiefe, eines allein füllt ſie nicht aus. Ein Blick auf unſere Bilder beſtätigt uns das. — Ein Blick auf unſere Bilder wirkt aber noch außerdem wie eine Offenbarung; denn: trotzdem ſie von der Urzeit bis in unſere Tage reichen, ſehen ſie aus, als wären ſie alle einer Quelle oder Seele entſprungen. So ſtark iſt allen ein gemeinſamer Zug eigen — es iſt wie bei den Gliedern einer Familie der Familienzug. Dieſer Zug iſt zunächſt äußerlich in dem Betonen der charakteriſtiſchen Zeichnungen zu finden. Der Germane bevorzugt die ſchärfere Parabellinie bis zum Eckigen, der Romane die weichere Ellipſe oder Kreislinie. Man vergleiche die Pappel und Pinie mit der Eiche und der Buche, den ewigblauen Himmel des Südens mit den trotzigen Wolken des Nordens, die Körperformen des Italieners mit denen des Deutſchen (oder raſſenkundlich beſſer ausgedrückt: die des Menſchen der Mittelmeerraſſe mit denen des Nordens), und es wird bald klar, daß die den Menſchen umgebende und innewohnende Natur auch ſeine Kunſt bedingt.

Daß der Deutſche die Zeichnung beſonders betont, hat ſeinen Grund in dem Willen, etwas zu ſagen. Er will nicht mitteilen: nicht die ſchöne Linie, ſondern die charakteriſtiſche iſt ihm die wichtigere. Die Zeichnung iſt ihm als Rhythmus der Linie nicht Selbſtzweck, ſondern nur Mittel zum Zweck. So ſteht er in dem Beſtreben, ſein inneres Geſicht auszudrücken, ſeiner Natur nach ganz auf dem Boden einer Kunſt, die von innen nach außen wächſt. Der Romane iſt im Gegenſatz zum Germanen weſentlich mehr dekorativ. Der Romane geht von vornherein viel mehr von der Sonnenſeite aus. Er nennt das: die Kunſt um der Kunſt willen —, müßte aber ſagen: die Kunſt

Abbildung 6 Ludwig Fahrenkrog: „Der Väter Land"

um der Sinne willen. Der Romane arbeitet ja auch in seiner Sprache mit dekorativen Gesten von oft so blendender Art, daß es nicht wundernehmen kann, wenn er damit über die Inhaltleere der tauben Nuß, die er anpreist, hinwegtäuscht. Wir können und sollen aber ruhig unser Vergnügen an seinen Gaben und Künsten haben, solange die Anerkennung und Bewunderung nicht mit einer Mißachtung unserer Kunst verbunden ist.

Der Zug des Deutschen ist, überall einen Sinn und Zweck seiner Arbeit sehen zu wollen und aus diesem die Form zu suchen. Ist das der Fall, dann müßte er natürlich im Kunstgewerbe, falls es eines Tages Mode wäre, vom Zweck auszugehen, alsbald an erster Stelle stehen und anderenteils diesen Zug schon in der Urzeit offenbart haben. Tatsächlich ist beides der Fall. Seitdem der Zweckbegriff im Kunstgewerbe der herrschende wurde, steht Deutschland an erster Stelle. Das ist Tatsache. Und sehen wir uns die Urzeit seiner Kunst an, so gewahren wir mit Erstaunen, wie unsere Urväter auf einer heute noch nicht überflügelten künstlerischen oder kunstgewerblichen Höhe standen. Die Äxte, Schwerter, Spangen, Lanzenspitzen sind von einer zweckentsprechenden Formbildung, die zugleich so ausgesprochen schön ist, daß man sich füglich fragen muß, ob denn das noch besser ginge. Nichts da von plumpen Formen eines rohen Naturvolkes, sondern Höchstleistungen, auf die jeder Mitteleuropäer des 20. Jahrhunderts stolz sein könnte. „Natürlich kann der dumme Deutsche das nicht aus sich haben," sagen alsbald die Neunmalklugen, „sondern das ist der Einfluß der Kultur des Orients." Und wenn es Anregung und Einfluß gewesen wäre, so hätten immer noch die alten Germanen eine Selbständigkeit diesen gegenüber bewiesen und dazu eine künstlerische Ader an den Tag gelegt, wie wir sie heute selten finden. Man vergleiche doch nur die Urzeitarbeiten Germaniens mit denen Roms oder Griechenlands — sie sind in ihrer ganzen Art verschieden wie die Bauwerke des Südens mit ihren flachen Dächern oder runden Kuppeln und die schrägen Dächer und deutschen Dome des Nordens. Schließlich sind gewisse Grundelemente, wie der Besitz von Nase und Ohren, allen Menschen gemeinsam und der ursächliche Besitz an Formen jedes Volkes. Gerade und gebogene Linien ergeben bei ihrer Verwendung schon ganz ungewollt Formen, die ebenso selbstverständlich auch der andere findet. Jedenfalls dürfen wir mit Recht aus unserem Urzeit-Kunstgewerbe folgern, daß der Sinn für Kunst da war, und daß diese Kunst das Typische

Abbildung 7 Ludwig Fahrenkrog: „Die Nacht"

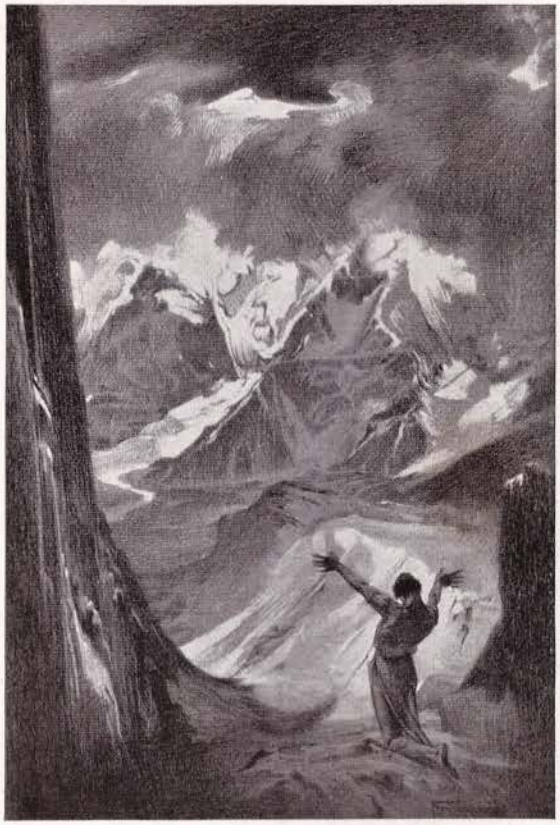


Abbildung 8 Ludwig Fahrenkrog: „Der Prophet"

Abbildung 9 Ludwig Fahrenkrog: „Die wilde Jagd"

deutſcher Kunſt: das Sinn- und Zweckentſprechende, als den Anfang ſetzte. Und dieſe Art, dieſen Typ finden wir in allen Werken wieder, die wir als typiſch deutſch empfinden. Ein kunſtgewerblicher Gegenſtand hat natürlich einen praktiſchen Zweck, auch noch ein Haus oder Gebäude. Eine Malerei hat einen ſeeliſchen Zweck. Die Seele hat auch ihre Zwecke. Es darf uns alſo der fehlende praktiſche Zweck nicht abhalten, bei einem Bilde nach ſeinem Sinn und Zweck zu fragen. Dieſer Sinn ſoll und muß ſich, wenn die Kunſt gut ſein ſoll, ohne Titelangabe aus dem Bilde von ſelbſt mitteilen. Für den maleriſchen Gehalt als auch für den ſeeliſchen Inhalt iſt jede wiſſenſchaftliche Erläuterung belanglos.

Beiſpiel: In dem Bilde Arthur Kampfs „Prof. Steffens ſpricht zur Volkserhebung 1813" iſt es für das Kunſtwerk ganz gleich, ob das Prof. Steffens iſt, der da ſpricht, oder ein anderer. Das Bild ſagt nichts darüber, ebenſowenig, ob oder daß er 1813 zur Volkserhebung ſpricht. Das alles beſorgt nur der Titel. Das iſt auch maleriſch belanglos. Was wir aber ſehen, das iſt ein Mann, der förmlich mit ſeinem ganzen Sein in die Menge hineindringt und ſpricht. Man beachte die ſtarke ſchräge Linie, die geradezu in die Menge hineinfällt, und den ſie auffangenden Kreis vorgereckter Bewegungen der Zuhörer. Der Ausdruck der Linie iſt hier in großzügiger Meiſterſchaft angewendet und teilt ſich dieſer Ausdruck ſo ſtark mit, daß wir meinen müſſen, es ginge nicht anders. So wird das ganze Bild zu einem ſeeliſchen Symbol eines redenden Mannes, der um ſeine Zuhörer wirbt. Damit ragt der ſeeliſche Inhalt weit über die Epiſode von 1813 hinaus und wird zu einem zeitloſen Bilde. Daß nebenbei alle maleriſchen Mittel im Hinblick auf das eine Ziel geſehen ſind und im Wechſel von hellem und dunklem Farb- und Tonwert auch höchſten Sinnen- und Stimmungsreiz haben, iſt ein Geſchenk, das wir nebenbei mitnehmen, faſt ohne es

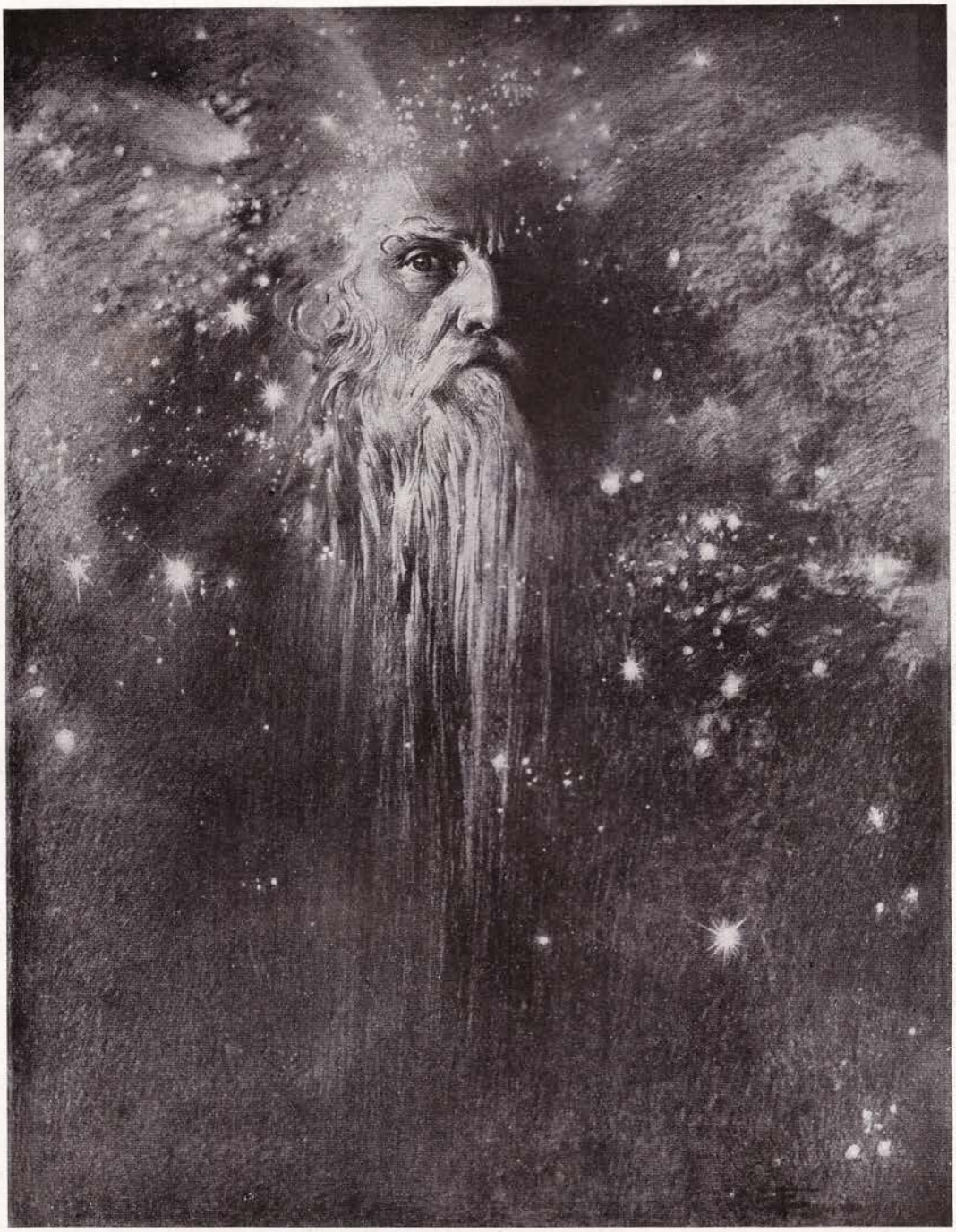


Abbildung 10

Verlag Wilhelm Hartung, Leipzig

Ludwig Fahrenkrog: „Allvater"

Abbildung 11 Ludwig Fahrenkrog: „Der Sieg der Finsternis"

zu bemerken. Und das ist der Triumph der Anwendung der Mittel, daß man sie gar nicht merkt, daß sie uns aber unweigerlich in ihren Bann ziehen.

Betrachten wir die apokalyptischen Reiter von Cornelius. Man hat es ihm zur Sünde angerechnet und übel angekreidet, daß er die Farbe mißachtete, wie Neuere umgekehrt die Zeichnung verachten; aber er verzichtet nicht nur auf die Farbe, sondern auch auf den Tonwert und spielt nur — wie Paganini auf einer Saite — uns sein Schicksalslied durch die Linie auf. Aber warum so kleinlich? Wenn er das kann!? Er ist kein Maler? Was heißt das? Sagen wir ruhig: „Nein, will es auch gar nicht sein." Aber ein Künstler ist er, ein Gestalter, vor dem sämtliche Futuristen sich in Sack und Asche tun müssen. Hier ist Rhythmus der Linie! Dieser Sturzbach von Pferden und Gewalten, diese alles überrennende und niederschmetternde, niedermähende Wucht, welche die unter ihr begrabene Menschheit zur Strecke und Ruhe bringt, aus der sich nur noch ein paar bewegte Frauenarme emporringen. Groß ist der dramatische Gegensatz und der Bann der Bewegung, der alle Linien des Bildes zu einer Einheit zusammenschweißt und im Bilde festhält. Ob wir nun wieder „Apokalyptische Reiter" sagen, ist an sich belanglos. Wir sehen Menschen unter Rossehufen zertreten und unter Mordwaffen zusammenbrechen und außerstande, ihrem Geschick zu entfliehen.

Es ist ein Bild: ein Symbol; und daß Cornelius das nur mit dem nackten Zeichenstift bewirkte, spricht für seine Könnerschaft; daß er es aber ersann, zeugt von seinem Genie und seiner Künstlermeisterschaft.

Welch ein Gegensatz zu dem wildwuchtenden Schicksalslied der apokalyptischen Reiter ist doch das traumverlorene, liebe Morgenlied von Moritz v. Schwinds „Morgenstunde"! Freundliche

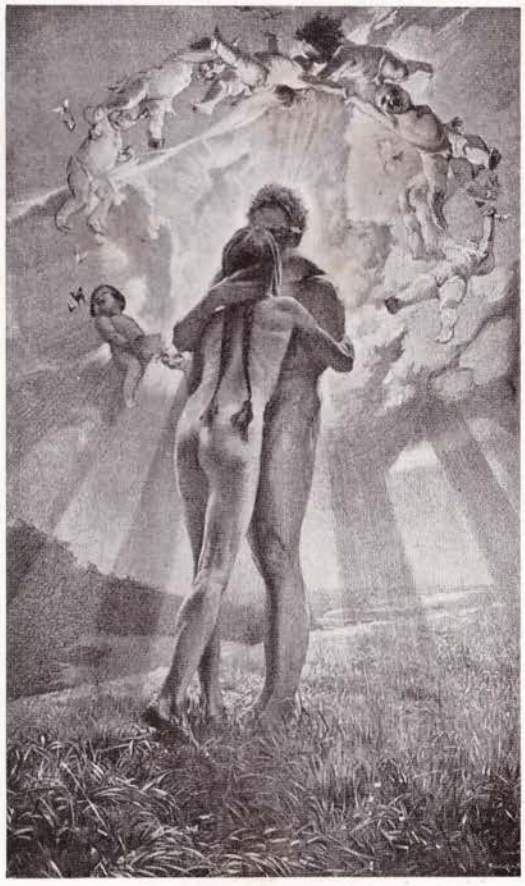


Abbildung 12 Ludwig Fahrenkrog: „Erde und Sonne"

wagerechte und ſenkrechte Linien, im lichten Gegenſatz durch ſteten Wechſel ſich aufhebend, und durch die leichte Schrägſtellung noch weich und leiſe nach der Lichtquelle hingezogen, dem Fenſter, wo das Mädchen als das wiſſend erwachende Auge des noch halbverſchlafenen Kämmerchens ſteht. Schwind benutzte wie Rethel („Der Tod als Freund") außer der Linie noch Schatten und Licht, und zwar dieſes als ſelbſtverſtändliche Forderung der Morgenſtunde, wie Rethel als Forderung der Abendſtunde. Während aber Rethel ſich hiermit, um der herberen Stimmung, der Ruhe- und Sterbeſtimmung zu entſprechen, begnügt, wendet Schwind auch noch einen farbigen Lokalton als eine blumenreichere Sprache der Malerei an. Es will Tag und Farbe werden. Bei Rethel iſt es trotz aller Feiertagsſtimmung dennoch ein „müde vom Tag", das ſich in allen Formen neigt. (Man beachte das ſchwere Gebälk überm Fenſter, die herabhängenden Taue, die oben ganz ſchweren Lehnkappen des Stuhles, die den Mann wie in eine Gruft drücken, das nach vorn übergeneigte Kruzifix und die Bewegung der Figur des Todes!) Iſt das Zugeſtändnis an die Phantaſie des Beſchauers: der Knochenmann, nicht nötig, es würde, ſtünde ein einfacher Mönch in gleicher Stellung da, doch aus allem die Feierabendglocke läuten.

Bei Dürer überraſcht („Ritter, Tod und Teufel") eine gewiſſe teppichartige Wirkung feinſter Art, die eine Wirkung der ornamentalen Linie iſt, die das entſprechende Mittel zur Fabel und Allegorie darſtellt. Dürer gibt kein Drama, ſondern eine Erzählung in mitteilſamen Formen. Wir können mit immer mehr wachſender Andacht dieſen unermüdlichen Formen folgen und überall nebenher Freude haben an dem, was ſie erzählen, um endlich die wunderlich-ſchöne Arbeit als ein in ſich verſchloſſenes Ganzes wie einen fernliegenden Traum zu ſehen.

Zum Schluß noch ein Wort über „Der Väter Land". Möge es der freundliche Leſer als einen Gruß des Verfaſſers an ihn aufnehmen. Auf dem Bilde ſehen wir einen Mann mit einem Jungen auf einem Hügel. Der Mann macht eine Bewegung, um dem Jungen etwas zu zeigen oder zu erklären. — Ein einfacher Vorgang, ein einfaches Erlebnis des Malers. Man ſieht aber tatſächlich mehr auf dem Bilde. Warum? Der Titel tut nichts zur Sache; man kann ihn gut ſtreichen.

Was uns in dem Bilde mehr zu ſagen ſcheint, liegt nicht am literariſchen oder gegenſtändlichen Stoff, ſondern liegt in der Anwendung und Kombination ſymboliſch und ſeeliſch wirkſamer Formen, liegt alſo verſchwiegen in der Seele des Bildes. Wir ſehen dem weithin horizontalen, dann anſteigenden Erdreich den Mann entwachſen und aus ihm ſteigend wieder das Kind, noch von ihm getragen und gehalten, doch ſchon mit ſeinem zukunftsfrohen Köpfchen, das im Blau des Himmels ſteht, ihn überklingend. Aus dieſem organiſchen Wachstum der Linie weiſt dann in energiſcher Bewegung ein werktätiger Arm in und über die Lande, welche Bewegung, von der Natur, dem Wolkenzug verſtärkt, ſich als der notwendige Gegenſatz zu der horizontalen und aufſteigenden Bewegung ausweiſt. In der Zuſammenſtellung und Bewegung dieſer Linien liegt das, was das Bild beſonders ſagt. Das wird, worauf zu merken, nicht durch allegoriſche oder erläuternde Dinge geſagt, ſondern durch den Ausdruck künſtleriſcher Mittel erreicht. Und darum ſteht für den Beſchauer zumeiſt nicht nur ein Mann mit ſeinem Jungen da, ſondern das Symbol des Menſchen mit ſeiner Zukunftshoffnung — trotz der Gegenwartsgewandung.

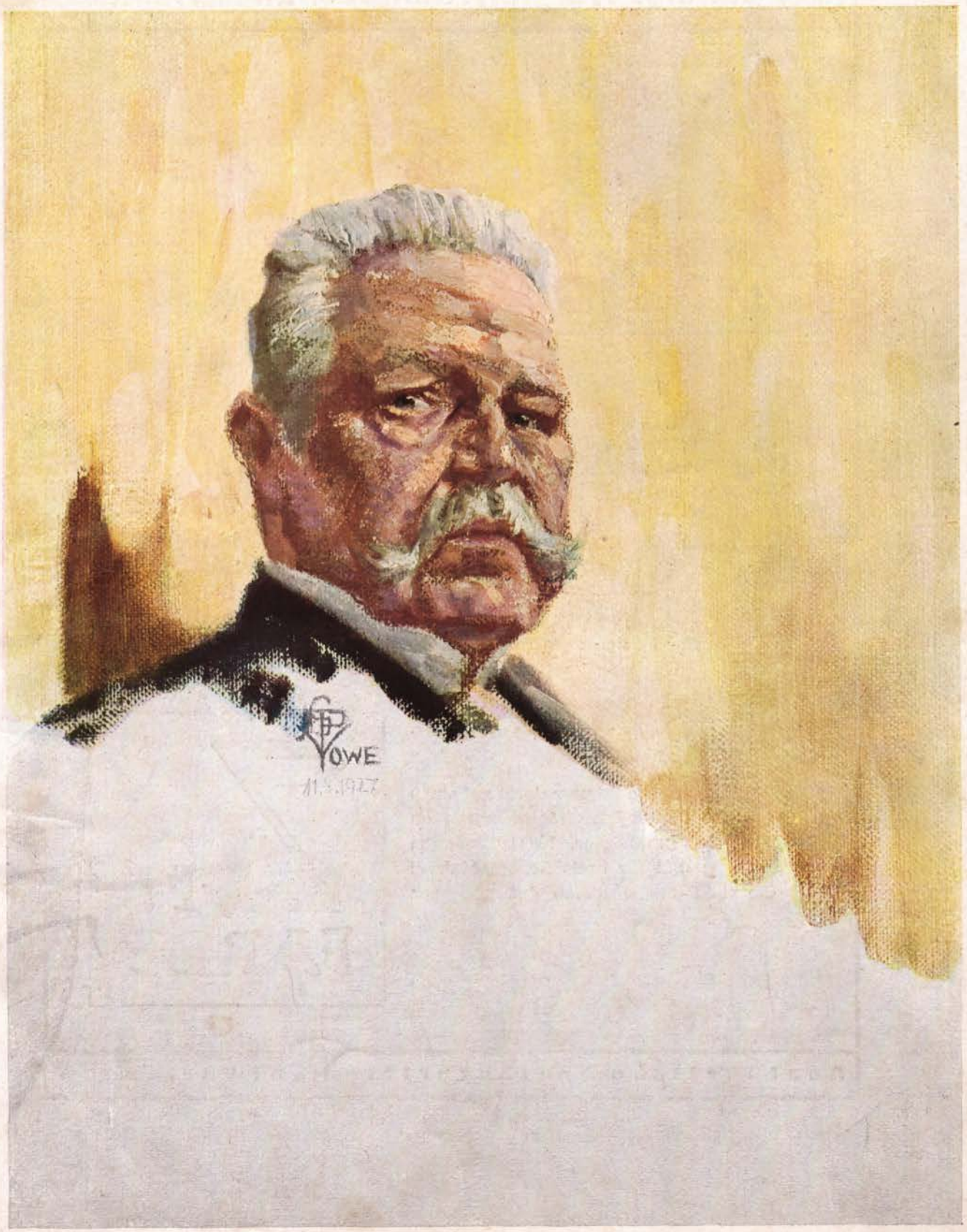
Die beigegebenen Abbildungen von Dürer, Cornelius, Schwind und Rethel geben nur eine karge Auslеſe aus der Fülle deutſcher Kunſt, bei deren Betrachtung die Farbe leider nicht ganz wie die Form berückſichtigt werden konnte. Das ſchadet nicht, zeigen uns doch ſchon die vorliegenden Blätter, daß es eine deutſche Kunſt gegeben hat und noch gibt, trotz aller gegenteiligen Behauptungen. Sie zeigen uns aber auch, daß die deutſche Kunſt ihr eigenes Geſicht trägt und ihre Exiſtenzberechtigung hat, weil ſie ihrer Natur entſpricht. Mehr wollen wir nicht; aber das wollen wir. Sie mögen dieſem oder jenem groß oder klein erſcheinen: es ſind die Kinder unſeres Geiſtes und unſeres Landes.

Ob wir nun deutſche Künſtler oder deutſches Volk ſind, vor uns liegt eine Aufgabe, der wir nicht entraten können: Deutſche Kunſt zu ſchaffen und zu pflegen. Das Erbe, das wir empfangen, nicht von der Ausländerei zertreten zu laſſen und, wenn noch der Glaube an deutſche Zukunft in uns lebendig iſt, des Dichterwortes zu gedenken:

„Was du ererbt von deinen Vätern haſt,
erwirb es, um es zu beſitzen!"

Nr. 10 10. Jahrgang 1927

Die Kunstschule



„REICHSPRÄSIDENT VON HINDENBURG" ÖLSTUDIE NACH DEM LEBEN VON P. G. VOWE